

Los límites de la representación en el audiovisual indígena caucano.

El artículo aborda la tradición videográfica del pueblo nasa, en el suroccidente andino de Colombia. En un ejercicio analítico e interpretativo de un conjunto reducido de obras, el autor examina formalmente el repertorio con la mirada puesta en aspectos de política, ética y estética de las realizaciones audiovisuales, y en las motivaciones y contextos sociales y culturales en las que se inscriben las prácticas de creación de sujetos que representan desde dentro el mundo de las identidades étnicas y los movimientos étnicos en Colombia, que se han dado en llamar cine y video de los pueblos indígenas, en franca reacción al cine indigenista o "cine de los otros".

Palabras clave: cine indígena, Cauca.

Autor:

Pablo Mora Calderón

Antropólogo, investigador y documentalista colombiano. Corporación Colombiana de Documentalistas, Alados Colombia.

e-mail: pablmora50@hotmail.com

Recibido: 15 de Abril 2014 **Aceptado:** 02 de Junio 2014

The limits of representation in the Cauca indigenous audiovisual.

The article discusses the videographic tradition of the Nasa people in the Andean southwestern Colombia. In an analytical and interpretive exercise of a reduced set of works, the author formally examines the portfolio with an eye on issues of politics, ethics and aesthetics of audiovisual products, and motivations and social and cultural contexts in which they are embedded building practices represent subjects from within the world of ethnic identities and ethnic movements in Colombia, which have been called film and video of indigenous peoples, in sharp reaction to indigenous cinema "cinema of the other".

Keywords: Indigenous cinema, Cauca.

Author:

Pablo Mora Calderón

Antropólogo, investigador y documentalista colombiano. Corporación Colombiana de Documentalistas, Alados Colombia.

e-mail: pablmora50@hotmail.com

Received: April 15th, 2014 **Accepted:** June 2nd, 2014

Verdad y realidad del acontecimiento

Pa' poder que nos den tierra, Somos alzados en bastones de mando, País de los pueblos sin dueños son títulos resonantes y provocativos, inequívocos en su enunciado combativo. Componen la trilogía documental que entre 2005 y 2009 realizó el Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN, una de las más influyentes organizaciones del pueblo nasa de las últimas décadas. Se trata de obras nacidas al calor de urgencias sociales y políticas: la recuperación de la hacienda El Japio en Caloto, los reclamos por el incumplimiento de viejos acuerdos durante la Cumbre Nacional Itinerante y la larga marcha hacia Bogotá de la Minga Social y Comunitaria, cuando “la otra Colombia” rechazó con dignidad el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y la militarización de sus territorios.

Estos videos que encienden los ojos de escolares, cabildantes y comuneros en foros locales y conmueven a solidarios más allá de las fronteras ancestrales a través de redes y festivales son, sin duda, formas modernas expresivas de la tradición de resistencia indígena, profundamente enraizada en el pasado. Quienes cultivan, prenden fogones y caminan hoy por las geografías sagradas del Cauca son herederos de una larga lucha signada por la violencia que emprendieron sus antepasados hace más de tres siglos.

Las banderas del pasado reciente o remoto se siguen actualizando de acuerdo a los contextos internos y externos: desde las viejas consignas de Resistencia que se iniciaron en el siglo XVI con la conquista española, pasando por las de Tierra y cultura que jalonó en los setenta el recién nacido Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC, hasta las de Autonomía para hacer planes de vida que impulsó una década después el sacerdote católico nasa Álvaro Ulcué Chocué, asesinado por su convicción de fortalecer el gobierno propio. Los tiempos cambian. Viejas demandas han sido resueltas (no pago de terrajes, valoración indígena en la escuela, oposición al poder misionero) y otras persisten (recuperación de tierras de resguardo). Antiguos antagonistas desaparecieron del recuerdo colectivo y otros quedaron, empañando las conquistas por venir: los partidos políticos tradicionales, los grupos insurgentes, los paramilitares, el Estado¹.

Ahora el accionar es distinto y las estrategias políticas son otras (y las mismas a la vez): “consolidar autonomía, resistir y tejer con otros pueblos”. Nuevas y más poderosas amenazas lo justifican. Grandes emprendimientos transnacionales interesados en proyectos extractivos son la punta de lanza de una política macroeconómica que busca insertar al país en la economía global. Esta nueva lógica de acumulación capitalista, denominada para efectos mnemotécnicos de concientización “proyecto global de muerte”, se expresa — lo dicen los líderes— en persecuciones, existencia de paramilitares y legislaciones de despojo.

En este contexto nace la consigna actual de *Alternativa* y con ella el Tejido de Comunicación y Relaciones para la Verdad y la Vida de la ACIN.

El teórico del documental Bill Nichols afirma que las situaciones, los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diversas maneras, tomando la forma de convenciones en momentos históricos determinados (Nichols, 1997: 65). Y el semiólogo Román Gubern nos indica que “*cada época, cada cultura, cada género y cada estilo imponen sus propias distorsiones a la representación visual del mundo*” (Gubern, 1987: 74). Las convenciones de los documentales del Tejido nacen del compromiso de los comunicadores para dar cuenta de lo que pasa durante las movilizaciones e informar pronto a las comunidades –aunque “no con la inmediatez de un noticiero” –. A punta de ensayo y error, de un documental al otro, se ha decantado un estilo particular en el que predomina la modalidad del directo (imágenes y testimonios “en caliente”, en el presente de los sucesos) que juega conscientemente con las convenciones de las representaciones periodísticas pero no se agota en ellas.

Por la naturaleza de los eventos, de por sí confrontacionales, las obras han tenido un fuerte impacto entre sus audiencias. El registro de agresiones físicas, heridos y muertos ha resonado ampliamente, asegurando un público “político” solidario con los procesos indígenas, y otro morbosamente estimulado por las representaciones de la violencia.

(El documental *Pa’ poder que nos den tierra*) “comete un grave error y es que no hace una reflexión ni política ni social del hecho. Se queda únicamente en la denuncia. (...) Y claro, por los video-foros nos dábamos cuenta que eso producía mucha rabia entre los jóvenes. Ellos decían: “¡La próxima vez hay que ir a desquitarse! ¡¿Cómo es eso que nosotros solo con palos y ellos llegan con armas y con torturas?!” Imagínese el riesgo que eso representaba. Eso me hizo sentir muy mal y precisamente por eso es que *Somos alzados en bastones de mando* presenta otro enfoque: ya no es tanto la agresión, que evidentemente había que presentarla, sino otra tonalidad donde ya se empieza a explicar: uno, los medios de comunicación, cómo influyen, cómo manipulan; dos, la reflexión final que debe ir hacia que no es con los policías con quienes hay que confrontarnos, sino que son otras instancias superiores. No se tiene que pensar que los sujetos armados que están ahí son los culpables. Cada vez se ha pensado más, sobre todo, en contextualizar para que la comunidad entienda el por qué de la lucha” (Polanco y Aguilera, 2011: 96 y 97)².

Estas reflexiones toman cuerpo en *País de los pueblos sin dueños*. La contextualización ocupa la atención de las primeras secuencias. Sin zozobras ni incertidumbres, libre de la polisemia que tiene toda imagen icónica, el espectador va a leer un texto escrito sobre fondo negro que alumbra el destinatario y las intenciones de sus autores.

A los pueblos en Minga...

En su sabiduría late la dignidad de las conciencias.

Enseñan que la codicia engaña y mata
y se levantan a tejer con libertad la vida.

No son informaciones sobrias, al modo de la economía de análisis de los telediarios o los documentales expositivos, sino un exordio que revela la matriz valorativa de unos actores sociales profundamente implicados y opera como un instrumento de mediación simbólica que establece unas perspectivas morales, políticas e ideológicas. Un texto aclara el presente: 12 de octubre de 2008. Parecería una simple coincidencia con el pasado remoto que fijó la fecha del desembarco de Colón en tierras americanas. No seamos ingenuos, la movilización está calculada: *Hoy se cumplen 516 años de resistencia frente a una agresión ininterrumpida*. El documental se va a encargar de mostrar la última expresión de esa agresión, *la conquista neoliberal más cruenta y tecnificada que la que comenzó con la llegada de Europa*. Estos y otros textos en el largo preámbulo preparado por Vilma Almendra y Manuel Rosenthal, integrantes del Tejido, están montados en paralelo con la secuencia de un joven, casi niño, que se entretiene desbastando un palo para convertirlo en bastón de mando. La imagen en apariencia realista se nos ofrece como una sinécdoque del poder indígena construida con esmero.

El bastón de la guardia indígena campea poderoso en las representaciones visuales más recientes del pueblo *nasa*: en títulos de documentales, en carátulas de publicaciones, en los logos de las organizaciones, en grafitis callejeros, en las memorias y discursos pero, sobre todo, en las manos masivas de los comuneros que marchan en *minga* para imponer su autoridad tradicional, desembarazándose de la violencia³ o, por lo menos, oponiéndola a otra más eficaz e injusta. Con envoltura poética, los textos son inequívocos: *Quienes responden con terror al terror del régimen, le sirven a sus intereses. No podemos seguir siendo espectadores, somos víctimas ahora, seamos libres por nuestros propios actos*. Su función, como lo expresó teóricamente Serge Gruzinski en otro contexto, es levantar un muro protector a la interpretación de las imágenes (Gruzinski, 1994). En este sentido, el relato audiovisual no es sino pura metonimia de ese macro-horizonte textual de sentido.

El escenario se dispone ante el espectador sin precisiones de lugar: los campamentos improvisados de los manifestantes, la marcha tensa hacia la carretera pavimentada, el humo negro de las hogueras, los palos y las piedras atravesados en la panamericana, los jóvenes encapuchados y, allá, el carro blindado y las fuerzas antimotines parapetadas en sus escudos. La secuencia no es sino un falso suspenso. Lo que sigue ante nuestros ojos (que ya intuimos) no es definitivamente un espectáculo digno de desear, es “la tragedia real que no quisiéramos ver”⁴.

Estallan los gases y casi de inmediato el cuerpo de un indígena con la cabeza ensangrentada es traído a nuestros ojos por un grupo que pide a gritos una ambulancia. El testimonio de alguien inculcando a la policía abre el drama. Las imágenes de los heridos y la voz de los testigos serán las primeras pruebas que van a ocupar la argumentación central del documental: al manifestante lo mató una bala policial. El testimonio del propio director de la policía nacional inculcando a la guerrilla de las Farc de infiltrar la marcha, tomado del archivo de una cadena privada de noticias, contrasta con las versiones cercanas de los testigos. El uso de este material y de otros provenientes de registros radiales, no solo sirve para incorporar el punto de vista contrario (según dictan los manuales del periodismo profesional de “triangular fuentes”), sino que sirve de contrapunto para construir una interpretación de los hechos. Como lo ha afirmado Jacques Derrida, la verdad, sea cual sea, es producida, construida, en un campo de combate desigual. Aquí ya no hay metáfora sino pura literalidad: una verdad asociada a la presencia cercana, casi íntima, de los realizadores indígenas y otra distante, oficial, emanada del frío set bogotano del noticiero. Como siempre, al espectador se le plantea el consabido dilema. A falta de un registro contundente del asesinato, ¿a quién creerle? A los camarógrafos indígenas mejor situados para registrar testimonios no reelaborados o al oficial (cuyo cargo y prestigio ya juega como elemento de autoridad) que respalda sus afirmaciones con la versión de otro infiltrado, esta vez de los cuerpos de inteligencia de la fuerza pública (este sí considerado “legítimo”).

Pero no nos equivoquemos, los textos y las acciones se han encargado de distanciarnos del espectáculo informativo convencional. Es también a los noticieros privados a donde se dirige la batalla, concebidos ya no como instrumentos de transparencia sino de opresión simbólica. El documental reacciona a las fragmentarias y descontextualizadas notas periodísticas en las que se acusa a los indígenas de terroristas, y a la circulación de la versión peregrina de que la bala salió del lado de los manifestantes “para caldear los ánimos”. Esas notas no se incorporan al relato, no hace falta. Su ausencia está bien suplida. No es en la confrontación verbal de unos y otros donde el espectador va a afiliar su creencia, sino en la fuerza simple del acontecimiento que se despliega a nuestros ojos, en los actos colectivos de los manifestantes.

La inteligencia también está del lado indígena. El mencionado infiltrado es retenido por la guardia indígena y en una de las secuencias más electrizantes del documental es sometido a escarnio público y castigado con unos débiles latigazos en las pantorrillas. Nueve “azotes espirituales” y una invitación al camuflado de civil para que no se vaya con rencor y más bien corrija su comportamiento, según los usos y costumbres del pueblo *nasa*, muestran también la existencia de una justicia “propia”, magnánima y tolerante con quienes son usados por el adversario. Podríamos pensar que el largo discurso del líder indígena Feliciano Valencia (que dirige y a la vez explica el evento) y su disposición corporal en el escenario multitudinario del castigo, blandiendo el uniforme militar recién descubierto, están afectados por la presencia de los camarógrafos y, por lo tanto, son sospechosos de espectacularización.

Ya el avezado Frederic Weissman, paradigma del documental de observación, nos ha prevenido de esta ingenua y perversa conclusión: la autoconsciencia de las cámaras no altera el comportamiento que es (y siempre lo será) performativo de acuerdo a las circunstancias y no una farsa actoral.

El dispositivo audiovisual de la movilización, que incluye un diálogo tenso en medio de las balas entre un comunicador *nasa* y un grupo de soldados, está organizado para corroer por dentro los imaginarios negativos de la protesta indígena (de estereotipación y criminalización) impuestos por los grandes medios. No se trata de un montaje impulsado por la parcialidad de los indígenas, como replican el director de la policía y el mismísimo presidente en las emisiones televisivas, acusándolos de temerarios y mentirosos. Los testimonios no son reelaboraciones posteriores al acontecimiento, ni las imágenes están forzada y convenientemente acomodadas en la sala de montaje.

Aun si escudriñáramos con lupa el tratamiento de los encuadres y los movimientos de cámara de algunas secuencias, encontraríamos también una postura formal y ética, contrapuesta a los regímenes del discurso televisivo hegemónico. La espectacularización de lo siniestro o el “exceso obsceno de realidad” que siempre acecha en los escenarios de catástrofe o de guerra no contaminan los ojos de los realizadores. No hay en las cámaras acompañantes una fascinación por los heridos ni por el muerto acribillado que es velado colectivamente.

No la hay tampoco en la secuencia inicial cuando aparece un joven con micrófono en mano dando testimonio, traduciendo a alguien a su lado: *El compañero dice que si él perdió la mano derecha, nunca perderá la fuerza de seguir luchando por ver a su pueblo libre*. El plano medio se vuelve general al tiempo con los aplausos de los participantes. Un brazo se levanta y saluda confundándose con los bastones de mando de la guardia indígena y las cámaras de video de los reporteros indígenas. Otros operadores tal vez habrían hecho un acercamiento desmedido a los dedos mutilados del compañero que apenas se insinúan a lo lejos.

La segunda parte del documental es el seguimiento de la marcha indígena hacia la ciudad. Los autores ya no necesitan jugar en el montaje con las imágenes lejanas y ajenas de los archivos noticiosos para establecer un contrapunto virtual y forzado con las autoridades oficiales. El encuentro con el presidente ahora es real, cara a cara. El primer diálogo en las calles fracasa. Los manifestantes acusan al presidente de hacer un “show mediático” y él contraataca vociferando a través de un altoparlante que los indígenas no “quieren dar la cara”. El segundo diálogo es en plena asamblea indígena, en el emblemático lugar de La María, donde nació la marcha. Como era previsible, fue un diálogo de sordos. Las demandas indígenas no fueron resueltas. Sin embargo, en conjunto, la capacidad de convocatoria de la *minga* puede considerarse un triunfo pues “al caminar la palabra” sumó a su causa a otros sectores de la sociedad.

El relato se cierra, desembarazado de tiempo y lugar, con los festivos acordes de las chirimías, los discursos reflexivos de los líderes y la presencia masiva de espectadores urbanos y rurales en calles y plazas públicas. Al final, sobre los créditos, cuando el espectador ya se ha olvidado de preguntarse por los resultados de las investigaciones, porque se intuyen secretas e impunes, aparece otra imagen del archivo noticioso: el presidente, rodeado de altos mandos militares, reconoce la culpabilidad de un patrullero en la muerte del anónimo manifestante indígena. La verdad oficial se desintegra en sus propias palabras. Pero no todo está saldado. El ministro de agricultura considera un exabrupto que los indígenas cuestionen los planes de desarrollo y la entrega del territorio al capital transnacional. El testimonio sirve para recordarnos que la violencia no es sólo física sino también verbal y legal; y que todo sigue pendiente.

Imágenes del recuerdo y la vigencia del terror

Popayán junio de 2009. Desnudando tímidamente la operación misma del acto de grabar, una cámara enfoca a Carlos Gómez del colectivo *Cineminga* en el momento en que él encuadra su cámara de mano hacia un grupo de cinco personas sentadas sin ningún orden en una pequeña sala urbana. En el registro de Carlos un joven empieza a hablar. La pregunta fue suprimida en edición pues lo que interesa es el testimonio y no quién está detrás de la cámara: Su papá salió de la casa a las 7 y 45 de la mañana rumbo a Medellín, le dio indicaciones a su esposa y a su hijo para que atendieran labores cotidianas y se alejó.

“Ella se quedó cerrando el candado de la pieza y yo salí adelante y me paré ahí en un murito de cemento que hay ahí en la casa. Me dio por ver para arriba cuando vi que había alguien por allá arriba en el potrero... Nos daba miedo ver quién sería. Yo le decía a mi mamá que debía ser un borracho o algo así. Pero, mi mamá dijo: “¿Por qué un borracho si es lunes?” Entonces fuimos a ver qué era. Yo iba adelante cuando vi las cosas que él llevaba: el bastón, la chaqueta, la maleta y una cintica del Cric. Me fui acercando más y la cara estaba desfigurada, o sea tenía una espuma y de lejos se veía la cara desfigurada. Pero yo no pensé que fuera él. Seguí arrimándome y cuando ya llegué más cerca adonde él estaba, entonces vi que era él y vi que estaba ahí...”

El cadáver del padre, tal como lo describió su hijo (el rostro desencajado y la espuma en su boca), asalta la pantalla. Como si no bastaran las palabras y el primer plano fotográfico, la imagen se nos acerca desmedidamente. El relato previo es la antesala de esta apariencia, engañosa en su complejidad, que sirve para titular la obra: *Rober de Jesús Guachetá, caudal de un pueblo*⁵. ¿Nos bastará esta mirada petrificada? ¿Creemos haberlo visto todo? No, no somos dolientes y, por lo tanto, estamos irremediabilmente distanciados del sufrimiento y de la clausura que supone el acto de ver por última vez ese rostro querido, como lo suelen hacer nuestros deudos antes de cerrar la tapa de un ataúd. La foto es una revelación que apacigua el intelecto, pero no en el sentido trascendental. La imagen existe para expresar el muerto, no un concepto de la muerte. No hay laberinto en ese cuerpo ultrajado.

Los testimonios que siguen sobre este acontecimiento en boca del hijo y del hermano se llenan de detalles. Son un exceso de la memoria familiar y se restringen a la imaginación del asesinato. Operan como un certificado casi técnico, sin intriga y sin dolor, de las circunstancias (o mejor sería decir, de los indicios) de su muerte solitaria: las matas de sábila dobladas, presencia inquietante de los que estaban al acecho; las huellas del cuerpo arrastrado 27 metros con 70 centímetros; los pies machucados; *“dos lo tenían mientras el otro lo ahogaba”*; el cuerpo lacerado y lleno de hematomas [...]. Esta suma de detalles orales se acompaña de fotografías ilustrativas, al estilo de los legistas, y son redundantes, de no ser porque el espectador le da otros sentidos. En una foto el cuerpo está de espaldas y a él se han adherido hojas, pasto y flores que dan la impresión surreal de un herbario colorido. Pero el rojo de la sangre nos perturba, reteniendo la impresión macabra. En su doble dimensión dramática y jurídica, las imágenes y los testimonios comprueban la potencia y la precisión del ojo para dar cuenta del territorio del cuerpo inerte, vestigio de dos ausencias.

Ya Beatriz Sarlo nos ha prevenido sobre la estrategia narrativa en este tipo de relatos testimoniales, cuando la *“proliferación del detalle individual cierra ilusoriamente las grietas de la intriga, y la presenta como si ésta pudiera o debiera representar un todo, algo completo y consistente porque el detalle lo certifica, sin tener que mostrar su necesidad”* (Sarlo, 2007: 70). Pero quienes han visto con sus propios ojos ese cuerpo vejado (el hermano, el hijo, la compañera, el amigo) luchan también para que la fijación de los detalles aterradores no obnubilen su comprensión.

“El hematoma más severo y profundo de su cuerpo lo tenía al lado de la garganta; la tráquea estaba rota”, afirma categóricamente una compañera. El que lo hizo sabía cómo hacerlo y recuerda el modus operandi que hiciera carrera en Centroamérica y Suramérica “una maquinaria al servicio de quienes no quieren que haya líderes como Rober.” Otros testimonios ayudarán a salirse de la abundancia realista del relato, para que éste no quede incompleto⁶: la llegada de multinacionales como Unión Fenosa y Cartón de Colombia; las solicitudes de más de 1200 hectáreas en tierras de resguardo por parte de las grandes mineras Cosigo y Anglo Gold Ashanti cuya presencia coincide con la llegada de los paramilitares *Águilas Negras*; y la proliferación de amenazas y asesinatos selectivos a los dirigentes indígenas. Esta es la información que faltaba para iluminar el cuerpo destruido.

Y aunque la muerte de Rober no tuvo tintes heroicos y, por lo tanto, no pudo nacer una épica o una plegaria a un héroe de la resistencia, el video cumple la función de estabilizar socialmente el recuerdo, de vincularlo a la experiencia más colectiva del pueblo *nasa*. En ese sentido, Rober no es cualquier muerto, ni una simple víctima. Y aunque no sepamos cómo era en la intimidad (para completar su perfil de carne y hueso), las secuencias de archivo de las actividades organizativas y pedagógicas del líder articularán la representación de su vida política con la representación de su muerte miserable. Esas memorias consignadas en cintas de video casero son un ejemplo palmario de las nuevas compulsiones del movimiento indígena por objetivar sus memorias políticas más allá de las tradiciones orales⁷.

Sin ellas no habría sido posible exaltar al difunto, ni tendrían la misma fuerza los testimonios que invitan a seguir su pensamiento como dirigente. No basta que el hijo diga al final que hay que continuar la lucha, sin el contrapunto visual de Rober cuando hace la “limpia espiritual” de los bastones de mando en la quebrada y les toma juramento a los niños de la escuela para portar y alzar el símbolo de direccionamiento de los pueblos.

“No hay recuerdos sin vida social, pero tampoco hay vida social sin recuerdos”, apunta analíticamente Ramón Ramos (1986: 76). No hay vida social ni recuerdos sin cámaras de video, agregará con sus acciones el colectivo *Cineminga*, empeñado en reconstruir y exhibir la memoria de los líderes trágicamente desaparecidos. Pero tal empeño naufraga ante la sola posibilidad de imaginar semejante empresa de realización. No sabemos si la representación audiovisual de tantas muertes quepa en las políticas de la memoria del movimiento indígena caucano. Lo evidente es que a las afueras de Popayán, en las instalaciones de la Universidad Autónoma Indígena Intercultural, más exactamente en los corredores que dan acceso a las aulas de clase, hay una galería oprobiosa. Las paredes están colmadas con retratos de hombres y mujeres indígenas asesinados⁸. “600 mártires en 40 años”, sintetizó alguna vez Jesús Chávez, exsacerdote y actual Consejero Mayor del CRIC. Si las fotos abundan (y no son 600, a lo sumo 50), los videos no se cuentan en una mano.

Se podría rastrear la videografía indígena de este tipo de reconstrucciones, empezando por la obra citada *La voz de los sobrevivientes* (1980) de Martha Rodríguez y Jorge Silva, para ver cómo se desarrolla históricamente en la tradición indígena el sustrato formal de las convenciones narrativas iniciadas por el nuevo cine latinoamericano para denunciar y exaltar la memoria de las víctimas, en este caso de Benjamín Dindicué⁹. Las relaciones del audiovisual caucano con Martha Rodríguez son innegables. Ella ha sido protagonista no solamente como documentalista sino como impulsora de la formación de las primeras generaciones de videastas indígenas. Y la conexión de Martha con el movimiento de cineastas políticos y militantes, que naciera al fragor de las luchas antiimperialistas en las décadas de los sesenta y setenta, también ha sido reconocida. El afán testimonial y una voluntad de concientización impregnaron los paradigmas emergentes de los nuevos autores latinoamericanos comprometidos con la denuncia de situaciones injustas, entre ellas las de las minorías étnicas. El neorrealismo italiano y el documentalismo británico (*free cinema*) fueron referentes claves en este proceso. En palabras del realizador boliviano Jorge Sanjinés, se trataba de un cine de observación, de combate y testimonio¹⁰.

El examen de los archivos del CRIC y de los profesionales que hicieron obras por encargo, desde *Crónica de una masacre anunciada* (Antonio Palechor, 1991) hasta *Memorias de un etnocidio*, que sigue construyendo Martha Rodríguez en la actualidad, podría servir para plantear la existencia o no de una tradición videográfica interesada en los usos del pasado.

Podría incluso atreverse a insinuar la influencia cristiana en la obsesión por edificar una iconografía de los mártires a través de la fotografía y el video¹¹.

Ya sabemos de los esfuerzos monumentales del pueblo judío después (mucho después) del Holocausto, y del pueblo argentino al finalizar la dictadura, en tránsito a la democracia, que se alimentaron por el papel activo de los Estados, la proliferación de debates y escritos de historiadores, la profusión masiva de testimonios visibilizados, la objetivación del recuerdo individual de las víctimas en centros y archivos de la memoria; todo esto con el múltiple propósito de restaurar los lazos sociales y comunitarios destruidos por las violencias de esos regímenes; de reparar simbólicamente la tragedia individual y colectiva; de reconstruir la esfera pública de los derechos humanos; y de intentar sanar las identidades en peligro. Semejante tarea sólo fue posible porque el recuerdo traumatizado tuvo el impulso moral, jurídico y político capaz de trascender a la memoria nacional. Pero este estatuto está bien lejos de haberse conquistado para los muertos indígenas y para tantos otros en Colombia. La vigencia del terror acalla la golondrina *Rober de Jesús Guachetá, caudal de un pueblo*.

Nuevas y viejas imágenes para la política de la memoria

Jiisa Weçe o el pasado actualizado

Algunas temáticas y motivaciones de la videografía indígena contemporánea no podrían comprenderse sin recurrir al sustrato de la memoria cultural y política del pueblo *nasa*. Construida sobre una compleja estrategia de recuerdos, esta memoria une el pasado lejano y reciente con el presente en un vínculo moral para producir una conciencia histórica cuyo objetivo práctico es conseguir fines ideológicos. Según Rappaport, se trata de un sistema simbólico con su propia lógica interna que ha ido reformulando, siglo tras siglo, antiguos modelos de comportamiento para adecuarse a las cambiantes circunstancias políticas. Tal sistema lo comparten, a su manera, las organizaciones que hacen parte del movimiento indígena, que en los últimos 50 años se han establecido para defender sus derechos frente a la sociedad dominante, y que se ha traducido en acciones de recuperación de tierras, promulgación de derechos, fortalecimiento de las autoridades del cabildo y revitalización de la cultura y la lengua¹².

Una de estas poderosas figuras mítico-históricas ha ocupado la atención de algunos realizadores audiovisuales indígenas y no indígenas. Se trata de Manuel Quintín Lame un humilde terrajero semi-analfabeto de Tierradentro que a principios del siglo XX se convirtió en caudillo y sentó las bases de las reivindicaciones étnicas contemporáneas.

Su pensamiento escrito y sus acciones en defensa del indígena colombiano se han convertido en fuente de inspiración e instrumento de las organizaciones indígenas más recientes.

Fernando Giraldo utiliza apartes de los escritos de Lame para desarrollar una corta animación de 5 minutos con destino a prensa e Internet sobre la situación del territorio geográfico de los pueblos indígenas y sus condiciones culturales y medio ambientales (*Babel Times*, *Manuel Quintín Lame Writhings*, 2010). Pero *Jiisa Weçe, Raíz del conocimiento*(*Cineminga*, 2010) es, a no dudarlo, el trabajo más ambicioso para representar la vida del caudillo¹³. Mediante una compleja estructura narrativa que combina la puesta en escena y el documental¹⁴, la obra dibuja un retrato actualizado de Manuel Quintín Lame, según una comprensión no lineal de la historia, profundamente arraigada en la conciencia indígena contemporánea.

El relato audiovisual de 34 minutos empieza con una panorámica del santuario de Monserrate. La imagen de este ícono capitalino y las que componen la primera escena están viradas a tonos sepia (convención de un pasado remoto, situado en 1924). Una periodista (Rosaura Villanueva) se dirige a un hotel en una vieja casona del centro de la ciudad.

Golpea la puerta de una habitación y abre un secretario indígena (Geodiel Chindicué). Manuel Quintín Lame (encarnado por el médico tradicional o *The Wala* Pío Quinto Oteca) responde el lacónico cuestionario de la periodista, informándonos que viene a la capital a defender a los indígenas, en su condición de jefe supremo de los cabildos –título otorgado en 1910–, que tiene 35 años y que fue criado en Lame, Tierradentro. La siguiente secuencia a color (en el presente) describe documentalmente los preparativos de una minga en el resguardo de Tierradentro. Los niños corren atraídos por la comida que se prepara en una enorme olla comunitaria, preámbulo de una asamblea multitudinaria. La dirigente Ayda Quilcué, al frente de un papelógrafo, explica la importancia que tiene revivir a Quintín Lame, un compañero muy humilde. “*No es con ideologías externas sino con el ser de nosotros que se puede avanzar en el proceso*”. En un paraje sagrado, Quintín Lame (a color, para refrendar la convención del presente) ofrenda el licor de su calabazo al Señor del Trueno, para garantizar la armonía. Acto seguido, en una casa del resguardo de las Delicias, un hombre maduro reconstruye en un testimonio a cámara sus recuerdos de Quintín Lame. La voz está autorizada porque quien habla es el nieto y lleva su mismo nombre. Sus recuerdos son de segundo grado, traspuestos oralmente de la memoria de sus padres. A los 14 años tuvo conciencia de su abuelo, del interés que él tenía por el bienestar de su comunidad, de su apego a las leyes, del menosprecio de los blancos, de sus enemistades, cárceles y derrotas.

Estas primeras secuencias soportan el andamiaje estructural de la obra, estableciendo las convenciones de tiempo, modo y lugar que le van a permitir al espectador enfrentar la continuidad narrativa sin contratiempos. El uso de estas convenciones con sus saltos radicales en la temporalidad del relato y la irrupción del héroe en el presente demuestran un manejo cabal de las herramientas del lenguaje audiovisual en manos del colectivo y de los referentes históricos que escogieron para llevar a la ficción. Liberados de la continuidad histórica, según un claro compromiso político de inscribir en el presente las hazañas de Quintín Lame, no será incoherente que los autores sitúen una escena en 1917, y veamos en sepia al caudillo, amarrado y descalzo, que es arrastrado por un caballo montado por un policía uniformado con prendas de hoy que le grita: “*¡Indio miserable!*”; o cuando el propio Lame irrumpe en una asamblea en Tumbichucue –como lo hacía hace 100 años– y dialoga con los jóvenes comuneros, “*que son tantos que no me alcanzan los ojos*”. Su mensaje es claro: la gente debe pararse con firmeza, empuñar con fuerza el bastón y orientarse a una vida armónica. Los cabildos son ancestrales y nunca se acabarán porque nacen del ombligo de la tierra como los pueblos. Estas trasposiciones para reactualizar el pasado producen efectos emocionales entre las audiencias indígenas (porque es hacia ellas a quienes está dirigida la obra). Son un aliciente efectivo para el accionar colectivo de hoy. En conjunto, importan poco las reconstrucciones históricas de Quintín Lame, reducidas a dos o tres escenas que narran su apresamiento y su encierro en la cárcel de San Isidro en Popayán.

Si la contextualización histórica está asegurada por la información que Quintín Lame le suministra a la periodista y que es entregada por partes¹⁵, a medida que progresa el relato, la caracterización mítica proviene de puestas en escena ficcionales y documentales donde se nos revela el perfil más espiritual del líder (y menos conocido en su historiografía). Recordemos que el actor Pío Quinto Oteca es un *The Wala*, al igual que lo fue Quintín Lame. Un testimonio en *off* en alguna de las primeras escenas nos permitirá situar esta dimensión ancestral de su vida: no fue afuera en un colegio sino en las montañas donde el padre sol le dio la inteligencia, el entendimiento para relacionarse con la gente. El nieto da testimonio directo de su muerte el 7 de octubre de 1967, cuando su familia recibió una carta invitando al funeral en Ortega, Tolima. En la siguiente secuencia documental, un grupo de indígenas y campesinos del cabildo de Ortega se dirigen a la cruz donde está enterrado Quintín Lame y, orientados por el médico *pijao* Manuel José Yaima, se “refrescan” espiritualmente y refrescan la memoria del difunto que murió de muerte natural y fue velado durante tres días en Llano Grande. Coca, aves y semillas son las ofrendas rituales dirigidas al ánimo de Quintín Lame. Pero los ancestros no han muerto, siguen vivos.

Entonces ya no hay simulacro. Pío Quinto o Manuel Quintín prende un tabaco y baila en círculo con los demás por la liberación de la Madre Tierra y el fortalecimiento de los cabildos. Se escucha un sonoro y colectivo “¡viva!” que no fue escrito en el libreto original.

“Dicen que estoy muerto –afirma Quintín Lame o Pío Quinto a la concurrencia, la mañana siguiente– pero no es así. Alcancé a llegar a Ortega, Tolima, y he reactivado los cabildos, con eso pensé que había armonía. Pero el blanco con su politiquería trajo plata de transferencias y estamos divididos, por eso regreso para enfrentar los problemas. Tenemos que volver a hablar y orientarnos otra vez.”

Un paisaje de páramo con rocas milenarias talladas en rojo sirve de escenario para la última escena. Pío Quinto con una botella en la mano ofrenda a la cacica Catalina, enraizada en las piedras. Quintín Lame asciende con dificultad y brinda otro trago a la piedra imponente: *“Juan Tama, ésta es tu casa y vengo a acompañarte”*. Una laguna espera a que su hijo entre desnudo a las aguas frías y se bañe. Lentamente, la imagen de un pavo va apareciendo (en disolvencia) sobre el fondo de la laguna y se va a negro.

Para un espectador desinformado, estas últimas acciones y parlamentos están encriptados, provienen de profundos consensos simbólicos que se han ido decantando en la memoria del pueblo *nasa* desde hace por lo menos trescientos años, a partir de diversas fuentes orales y escritas. Estas fuentes empezaron a aparecer en el siglo XVIII, cuando los títulos de resguardo –que se escribieron con la participación de caciques memorables como Juan Tama de Vitoncó – establecieron el fundamento territorial y político de las comunidades *nasa*.

Los títulos adoptaron la forma de narrativas cronológicas de acontecimientos reales de las tomas de poder político por parte de caciques y combinaron información de la época de la conquista española con otras provenientes de la época colonial. Estas narrativas fueron escritas en español, a la usanza de los documentos oficiales de la administración colonial. Continuaron a comienzos del siglo XX, cuando Manuel Quintín Lame escribió en 1939, con ayuda de su secretario Florentino Moreno, un manuscrito de 118 páginas titulado *Pensamientos del Indio que se Educó Dentro de las selvas colombianas*, que culmina su lucha de tres décadas contra la opresión de los indígenas colombianos. El manuscrito en español fue publicado en 1971 por el Comité de Defensa del Indio, y las acciones del caudillo fueron bien documentadas en archivos y periódicos colombianos de la época.

La interpretación histórica que han hecho intelectuales indígenas de estas fuentes es parte del recurso legal y político que legitima sus reivindicaciones contemporáneas. Como lo ha estudiado Rappaport, *“estos indígenas hicieron historia en un doble sentido: por una parte alteraron el curso de los acontecimientos históricos a través de la acción política y, por otra, reinterpretaron el proceso histórico a través de sus narrativas.”* (Rappaport, 2000: 50).

Los historiadores *nasa* también han creado poderosas imágenes míticas del pasado, basadas en las que construyeron Juan Tama y Manuel Quintín Lame.

No se trata de un asunto historiográfico de utilización de esas fuentes antiguas sino de la refrendación oral y escrita de los poderes mágicos que estas figuras se atribuían. Juan Tama sostuvo que era hijo de las estrellas y que su origen era sobrenatural. Quintín Lame, por su parte, aseguraba que era descendiente directo del cacique de Vitoncó. El poder que tuvieron estos héroes provino no solo de sus atributos míticos sino del capital cultural que acumularon como hombres letrados en un mundo analfabeta y de su capacidad de negociación con el aparato burocrático del Estado.

Jiisa Weçe es el último eslabón en formato de video, de esa larguísima concientización histórica que le da sentido al presente. Los espectadores aguardamos con impaciencia lo que realizadores indígenas puedan hacer con la figura cimera de Juan Tama.

Imágenes de la raíz y antropología visual

“Nosotros, la audiencia, sabemos peligrosamente más que los creadores de imágenes” puntualizaba Michael Renov, cuando miraba aterrado las imágenes domésticas (ingenuas) que grabó una familia judía un día antes de su deportación a los campos de exterminio (Renov 2010: 178). Renov tiene un saber histórico y por lo tanto conciencia de lo que les va a pasar a sus congéneres. Las imágenes que él ve le son familiares. Pero, ¿realmente sabemos más de los *otros* cuando ellos toman el control de su representación?

Qué significa para nosotros ese pavo al final de *Jiisa Weçe*? ¿Cómo vencer la incertidumbre que nos impone ese signo en apariencia arbitrario? La exégesis solo es posible si los autores consienten en explicar las imágenes para audiencias externas (pero no lo hicieron); o si esas audiencias tienen el poder de discernir no solo el valor denotativo de toda imagen sino su connotación y simbolismo (en la terminología de Barthes¹⁶). ¿Tendremos entonces que volvernos expertos traductores para superar el saber literal y volver inteligibles los códigos de una cultura que no es la nuestra (saberes estéticos, prácticos, ideológicos, espirituales), en últimas, hacer parte de una comunidad de sentido?

Porque me contaron los realizadores y sirvo incómodamente de traductor, es que puedo arriesgar un sentido del *pavo* que en *nasa* traduce *bimbo*. Por su comportamiento altivo se le asocia a las personas orgullosas, que se “pavonean”. La alegoría entre el ave y la cultura *nasa* es entonces clara en la lógica reivindicativa de las identidades culturales que se instauró después de la Constitución de 1991. Pero, por otra parte, en las experiencias chamánicas de los *The Walas*, el ave aparece, es “visto”, en los lugares sagrados, como en la laguna de Juan Tama. En el plano espiritual estos sitios humanizados son también la casa de los caciques legendarios que no han muerto, sino que están ahí, rodeados de sus animales domésticos como gallinas, perros, marranos y *bimbos*¹⁷.

Las acciones rituales que tanto han preocupado a los etnógrafos y a la pornografía¹⁸, se vuelven también retos para los realizadores indígenas que asumen el compromiso de representarlas. Si la audiencia es parte de esa cultura, ¿qué sentido tiene explicar el ritual e incluso representarlo?¹⁹ Como en toda construcción de la *alteridad*, la auto-representación cultural es también una mediación construida históricamente entre adentro y afuera, entre lo propio y lo extraño.

En 2005, La Asociación de Cabildos del Norte del Cauca decidió producir un documental sobre el ritual de *Saakhelu*, una ofrenda a los espíritus de la tierra. La realización general del ritual estuvo a cargo del cabildo indígena del resguardo de Jambaló y se financió con recursos de un proyecto de salud propia. La realización audiovisual fue encomendada a colaboradores externos²⁰. La iniciativa respondió, creemos, a la doble necesidad de fortalecer la cultura y hacerla visible más allá de sus fronteras. De manera que el ritual y su representación audiovisual estuvieron íntimamente ligados. No se trató, como intentaremos mostrar, de un asunto “natural” de la cultura tradicional sino del proceso de conquista de una perspectiva. La obra expresa tácitamente la oposición de los planes de vida del pueblo *nasa* al proyecto global de muerte. Lejos del esencialismo con que se suelen criticar ciertas prácticas indígenas contemporáneas volcadas hacia la ancestralidad, el *Saakhelu* es un ritual poderoso que le da sentido espiritual a las comunidades *nasa*. Es una ofensiva en el presente para practicar lo antiguo. Cuando hay tierra y respeto, la vida comunitaria florece.

Si las marchas de la minga se ritualizaron socialmente para “caminar la palabra” y confrontar los poderes establecidos (hacendados, actores armados, empresas transnacionales, estado), este ritual se hizo para armonizar la vida. Las estrategias de representación de unas y otros no pueden ser más distintas. Las “corresponsalías de guerra” con todos los efectos en las dinámicas narrativas y sus convenciones sobran aquí. El ritual impone sus propias urgencias documentales. A su orden preestablecido y a sus ritmos responden las decisiones de la narrativa audiovisual. No hay necesidad de elipsis, de saltos radicales de tiempo y lugar, ni de fabricar unos esquemas dramáticos para el ejercicio de su comprensión. Aún las convenciones lingüísticas cambian: el *nasa yuwe* florece en boca de mayores, médicos tradicionales y oficiantes.

En la introducción de la obra la luna disipa la oscuridad y una voz masculina en melodioso *nasa yuwe* dice: “*El gran espíritu en su angustia dispuso el ánimo en la tarea de disipar la soledad*”. (Efectivamente, la soledad será disipada en lo que estamos próximos a ver. De eso se trata: de reunirse, compartir, dialogar con los espíritus y reír.) Dos hombres conversan sobre tiempos antiguos mientras intercambian coca. La imagen está en blanco y negro: “*Dicen los mayores que antes solo existía la montaña verde en la tierra, que somos hijos del agua y otros dicen que somos hijos de las estrellas. Esa es la razón para celebrar las fiestas de los agradecimientos*.” Las imágenes y los sonidos están convenientemente organizados, estetizados, para instalarnos en un pasado remoto, ancestral. Nada sobra, todo está dispuesto como se imaginaron quienes escribieron el guión.

Entra el título y después la cámara en su trípode se esmera en dar cuenta del amanecer, del fogón que se prende, de los niños que se levantan y de los músicos sonrientes. Una voz en *off*—en un español que apenas si deja descubrir su color local— nos explica: “*Amanece en Paletón, una vereda con nombre de pájaro en el resguardo de Jambaló, al oriente del departamento del Cauca. Es el nacimiento de un nuevo día y con él el reencuentro con el ritual del Saakhelu. Es época de cosechas y cerca de cuatro mil personas a lo largo de cuatro días agradecen a la naturaleza todo lo que ella brinda para el bienestar de todos.*” El enunciado explicativo, casi neutro, cambia abruptamente el estilo inicial y ya el espectador adivina a quién y cómo será expuesto el relato audiovisual. Es esa voz omnisciente y casi impersonal la que ilustrará las secuencias visuales del ritual para cerrar su interpretación.

Sabremos entonces que han sido convocados distintos resguardos de la región; que el palo mayor (un roble macizo de 35 metros que fue arrastrado durante 15 kilómetros) es el protagonista de las ofrendas y que se asocia a lo femenino; que los gestos y movimientos de los médicos tradicionales son acciones de refrescamiento para que los espíritus no se indispongan; que el propósito del ritual es mejorar las cosechas y prevenir pestes, consideradas castigos; que el calendario *nasa* empieza en septiembre con la llegada de las lluvias; que las semillas machos y hembras tienen que sacralizarse y redistribuirse colectivamente para que puedan ser sembradas sin peligro.

Cada acto será mostrado y explicado en detalle. El *The Wala* principal ofrenda a la tierra con las partes izquierdas de la lengua, la oreja, la pierna y los órganos internos de una res sacrificada para la ocasión. Para asegurar la explicación, de vez en cuando se insertan planos de expertos locales que dibujan sobre la tierra el diseño de las secuencias rituales. Estos dibujos serán muy eficaces cuando la multitud en fila dance imitando los movimientos prescritos del caracol, la culebra y el gallinazo. Cada animal personificado, cada semilla sacralizada, cada astro representado tienen un orden y un significado: las albóndigas, el maíz, la calabaza, los frijoles, el sol, las estrellas y la luna. Al oriente se eleva la ruana blanca, símbolo de *Tai*, el padre protector. Las mujeres levantan el *anacu*, símbolo de la madre que alimenta. Los textos orales están cargados de información, al estilo de las etnografías visuales convencionales, y obedecen tanto a las necesidades de comprensión de las audiencias externas como al propósito pedagógico de salvaguardar la memoria cultural para las audiencias internas.

A veces el discurso exegético pasa a un segundo plano y el espectador intentará contagiarse del entusiasmo colectivo, podrá identificarse con estos hombres mujeres y niños que bailan risueños durante horas sin sentir cansancio y entenderá su fervor y su energía pues, si no lo hacen, se pudrirán las semillas; el sol, la luna y las estrellas se alejarán; y reinará el desorden y el caos en el mundo.

Algunos pocos testimonios directos nos aclararán que los mayores han ordenado “recuperar” el *Saakhelu* para compartir su enseñanza entre los comuneros y que lo ofrecen para ganar autonomía. La misma imagen inicial de la luna cierra el documental.

Es evidente que las escenas grabadas estuvieron condicionadas por la estructura episódica del suceso, pero la cámara, incapaz de revelar por sí sola el significado del proceso ritual, requirió la ayuda de un texto oral. La voz se dirige al espectador directamente, estableciendo un puente con la realidad grabada que nos es presentada según las convenciones del naturalismo. A esta forma de representación se la ha llamado de régimen expositivo y sus estrategias narrativas son las más utilizadas en el mundo de los documentales antropológicos. Importa poco saber si los antropólogos y comunicadores profesionales, asociados a la ACIN, influenciaron estéticamente el discurso audiovisual de *Saakhelu* o si fueron las autoridades indígenas quienes quisieron empaquetar este fragmento de su cultura según las convenciones de esas disciplinas. Lo interesante es resaltar el juego mutuo de estas mediaciones interculturales.

Si el movimiento indígena logró hacer de sus reclamos al territorio no solamente el eje de una nueva identidad étnica sino también un puente entre lo local y lo nacional (Jimeno, 1996: 46-77), la producción audiovisual en manos de este movimiento se ha vuelto también un recurso simbólico moderno para su comunicación con el mundo.

Saakhelu adopta la forma de las etnografías situadas, un recurso ahora más eficaz para construir “verdades culturales” que aquellos documentales de divulgación que tienen la pretensión de parecer objetivos y neutrales. Algunos autores indígenas han buscado infructuosamente (y por fortuna) copiar el estilo de las narrativas documentales que circulan en canales internacionales (Discovery Channel, por ejemplo). Al intentar “hablar” como lo hacen las asépticas voces en *off* o los anfitriones de apariencia autorizada de esos documentales, dan la impresión de falsedad. La fórmula de hablar de “mi mismo” como si fuera “el otro” constituye una operación aberrante de trasposición y proyección que merece estudiarse.

Los estudiosos de la etnicidad que tuvieron auge a finales del siglo pasado y comienzos de este demostraron ampliamente la importancia que revistió para los movimientos indígenas la construcción social de la diferencia en un mundo conflictivo. Michel Agier lo resumió así: “*los objetos de estudio (los indígenas) se han convertido ellos mismos en los emisores de enunciados etnológicos*” (2000). El concepto de etnicidad, recordémoslo, desplazó metodológica y epistemológicamente la vieja acepción de cultura con sus valores esencialistas. Para los etnógrafos tradicionales de lo que se trataba era de aislar metodológicamente un conjunto de rasgos observables que configuraran unidades culturales básicas (nombre, organización política, lenguaje, adaptación ecológica, territorio, estructura social). Después Frederik Barth (1976) mostró la insuficiencia de estas categorías impuestas por la autoridad antropológica.

Era necesario incluir aquellas que los actores mismos consideraban significativas. Esta mutación teórica ayudó finalmente a entender las identidades étnicas como una categoría móvil, ambigua, situada y múltiple, y, sobre todo, cómo ha servido de instrumento por parte de los movimientos indígenas para construir una “política de la cultura”. Así pues, etnicidad y política han sido culturalmente interactivas.

En Colombia, como lo señaló hace tiempo Christian Gros (1997), los indígenas antes duramente estigmatizados se encontraron dotados de un capital simbólico después de la Constitución de 1991. Esta “discriminación positiva” sacudió las viejas identidades culturales y planteó nuevos retos a las comunidades indígenas, entre otros, el reacomodamiento de sus estrategias políticas y la aparición de prácticas discursivas, entre ellas la representación audiovisual. También Gros nos ha recordado en otro texto que toda identidad puede ser impuesta o negada pero también sufrida y –como lo intenta *Saakhelu*– reivindicada (1998: 67).

Raíz de la imagen

Ñanz

La primera imagen: el volcán nevado del Huila. El primer sonido: un trueno. Dentro de una humilde casa, empiezan las labores cotidianas alrededor del fogón.

El padre cariñoso le pregunta a su pequeño hijo qué soñó en la noche. Él le contesta: “*Con una pareja de viejitos*”. Por corte directo, una espesa niebla invade el páramo. Una mezcla sonora de vientos y flautas misteriosas acompaña al niño que asciende con temor por las faldas del volcán. A lo lejos divisa una pareja de ancianos que intentan tapar con sus manos el humo que sale de la tierra. El niño los espía desde lejos. La mujer le dice al hombre que la tierra se está calentando demasiado, que es mejor soltar el humo de a poquitos. El niño observa extasiado las manos curtidas de los ancianos que destapan la grieta de la tierra por donde se escapa el vapor. La mujer voltea y ve al niño. Sin pronunciar palabra, le dice enfadada al niño (a la cámara), mirándolo fijamente: “*Ustedes me hirieron y andan corriendo, como sea por el camino los alcanzo.*” El niño sale despavorido. Por corte directo, siguen imágenes documentales aterradoras de la avalancha del río Páez que va arrasando todo a su paso. La cámara desenfundada registra las aguas tumultuosas y los gritos de desesperación de la gente. El padre le dice a su hijo que él también ha soñado algo que no termina de entender y lo invita a consultar un *The Wala*.

La primera imagen. El padre protector del territorio. El primer sonido: la voz de *Nehwala*, la raíz de todo, el que manda. El sueño del niño es una visión a través de la cual se manifiestan los espíritus del volcán. La avalancha real que causó una de las peores tragedias en territorio nasa es el castigo de esos espíritus embravecidos por el comportamiento de los humanos.

Como en otras obras de *Cineminga*, Ñanz (1991) discurre convincentemente por los géneros de la ficción y el documental. Dos líneas narrativas paralelas estructuran el relato audiovisual: la búsqueda de explicación por parte del niño que lo lleva a donde el *The Wala* Pío Quinto Oteca (el mismo que actuó en *Jiisa Weçe*, como Manuel Quintín Lame) y el cubrimiento documental de la tragedia, desde el mismo advenimiento de la avalancha el 19 de febrero de 2006 hasta la reubicación de las víctimas en otro territorio meses después, narrado en primera persona por Geodiel Chindicué, camarógrafo improvisado y codirector de la obra²¹. En discusiones abiertas no exentas de tensión, sin guiones escritos, el proceso de construcción de la obra tardó varios años y fue colectivo. Puede decirse que en la sala de edición la docuficción tomó cuerpo. La participación de Geodiel en los acontecimientos, como camarógrafo y comunero, le da un tono subjetivo al relato documental. Me refiero no solo a las imágenes tan cercanas e íntimas que un corresponsal externo difícilmente podía haber registrado, sino a su voz expresiva y en apariencia “natural”²². Más que describir neutralmente para ordenar y explicar los fragmentos de archivo, Geodiel, en primera persona, evalúa el proceso que vivió como testigo profundamente implicado. “*Quedamos atrapados, sin salida, sin nadie que nos ayudara.*” “*Ya no había felicidad en el territorio.*” “*Algunos quedaron atrapados por el lodo. Rescatamos algunos pocos. Ni siquiera tuvimos tiempo para contar cuántos murieron.*”

Las imágenes van reconstruyendo cronológicamente la experiencia y el narrador, con tristeza o rabia contenida, va posicionándose frente a los recuerdos de su pasado reciente. Poco a poco van apareciendo sus convicciones morales y políticas, su respuesta altiva al papel del Estado y de los organismos que actuaron durante y después de la tragedia. Critica a los expertos que aseguraron que el fenómeno que ocurrió en 1994 no iba a repetirse. Describe la contaminación del agua por efecto de la ceniza; las dificultades para sobrevivir sin tierra ni alimentos; la reubicación de los sobrevivientes en Caloto y la precaria atención que tuvieron. “*El agua que nos dieron era poquita, como orines de ratón.*” Pensando en la vida y en el futuro de los niños, la comunidad decide salir a los filos de las montañas con lo poco que lograron empacar y con la convicción de alejarse lo más pronto posible de la amenaza. Pero la vida allá es imposible de sostener. Los dirigentes del Cric reclaman un pronunciamiento oficial y les duele que el gobierno diga que los indígenas están exagerando. Ahora exigen vivienda y territorio para no depender de la comida externa. Pero otra amenaza se cierne en los filos: la presencia militar. La tropa bota basura y defeca en los ojos de agua, contaminando y enfermando a los niños. “*En una sola semana llegamos a enterrar cuatro.*” La suspicacia crece y la comunidad cree que el gobierno le está abriendo paso a las multinacionales, interesadas en los minerales del territorio. Realizan una minga para denunciar pero nadie les hace caso. Entonces deciden salir en busca de nuevas tierras. Se instalan cerca de un pueblo y con determinación levantan ranchos e intentan reiniciar clases. “*Si esta vez no nos cumplen, ya no vamos a seguir hablando, vamos a actuar.*”

Geodiel reitera que la tierra sigue triste y que no están ahí porque quieran. La compra de tierras, prometida por el gobierno, se demora. Entonces la paciencia llega a un límite, llevan tres años en tierra prestada y ya no importa si hay que arriesgar la vida. La última secuencia documental narra la recuperación de una hacienda que alguna vez fue de sus abuelos y ahora está en manos de los blancos. Con rapidez, hombres, mujeres y niños “liberan” la tierra con azadones. Los mayordomos se acercan y toman fotos de los invasores. Lo mismo hace el ejército. Pero no les tienen miedo. “*No somos robotierras, es una demanda que venimos haciendo hace tiempo y no vamos a detenernos.*” Las dos cámaras se enfrentan, la de Geodiel y la del uniformado.

A lo largo de esta línea documental se intercalan escenas de la ficción que tienen su propia progresión narrativa. Esta ficción está arraigada en la realidad. La escena del sueño que impulsa la historia del niño (interpretado por el hijo de Geodiel) fue pensada a partir de los testimonios de algunos indígenas mayores que meses antes fueron advertidos espiritualmente (por señas en el cuerpo, visiones y sueños) de lo que iba a suceder. La decisión de poner en escena sueños siempre conlleva riesgos. La trasposición de endoimágenes oníricas a la narrativa audiovisual ha retado a muchos directores en la historia de la cinematografía. Tarkovski, por ejemplo, criticaba a los directores de cine cuando intentaban sustituir la lógica poética a la “*burda convencionalidad de los procedimientos técnicos*” (Tarkovski, 1991:52).

Sin dejarse contaminar por las convenciones hollywoodenses, con sus distorsiones digitales de la imagen o sus cortinillas hiperreales con estridentes golpes de sonido (que el autor de *El sacrificio* llama “*batiburrillo de viejos trucos filmicos*”), la escena del sueño en manos de los realizadores de *Cineminga* es sobria. La poética de esta visión es naturalista, apenas la niebla y un discreto paisaje sonoro sirven para cruzar los límites de una representación a otra.

Pero más importante que preguntarse por la representación estética –que conduce a preguntas por la sensibilidad de los realizadores–, es indagar por la significación cultural de esas “imaginaciones” que hacen parte de la existencia indígena y, por lo tanto, no son atrevidas y arbitrarias decisiones autoriales. El asunto tal vez pueda empezar a aclararse acudiendo al testimonio del *The Wala nasa*, Rogelio Chucué:

“Para nosotros existe un tipo de imágenes que corresponden a cosas físicas, tangibles y otras que corresponden a cosas no tangibles ante nuestro ojos físicos, pero que igualmente están vivas y representan a seres vivos. A estos seres los llamamos *ksxa’w* y se manifiestan a través de imágenes que nos permiten establecer una relación con ellos. Yo los he visto. El contacto puede ser a través del sueño o encontrándose uno despierto, como una visión”²³.

De manera que “ver” es una forma de comunicación con los ancestros y soporta las bases del conocimiento tradicional de los pueblos indígenas. Este conocimiento lo pueden poseer, sin distingo de género, hombres o mujeres. Como siempre, este pensamiento ha sido incomprendido, condenado, proscrito y perseguido históricamente. *“Hay gente escéptica que cree que los sueños no son reales –dice la mayor Rosalba Ramos frente a la cámara de Xavi Hurtado–; los evangélicos nos desprecian porque dicen que soñar es de vagos.”* Y un joven estudiante de sueños critica la acusación de brujería que hacen quienes sólo pueden ver a través de “aparatos”. Hoy, al igual que las demandas económicas y territoriales, los *The Walas* reclaman una atención sobre este aspecto de su cultura que hace parte sustancial de las consignas del movimiento indígena por autonomía y gobierno. El respeto por estas formas de conocimiento es condición para sentar unas bases firmes y estables entre los pueblos.

Manejar el conocimiento implica una ardua preparación que toma años. No es suficiente “ver” u “oír”, también es preciso un entendimiento fino del cuerpo y sus lenguajes. La sensibilidad hace parte de lo inteligible. Los tics en el rabillo de los ojos, las señas en determinadas partes del cuerpo, como manos, brazos o garganta, si éstas son en la izquierda o la derecha, son manifestaciones que revelan los mensajes de los espíritus. Pero los espíritus son caprichosos, necios y bravos. Hay que tener mucho cuidado de no burlarse o hablar mal de ellos, y ofrendarles chirrinche (bebida alcohólica), tabaco y coca para que la comunicación sea posible.

El *The Wala* es un intermediario que guía al pueblo a través de esos procedimientos. Sirve para curar enfermedades y prevenir desastres naturales. Él “armoniza”, traspasa y habla con los espíritus. Tiene el don para hacer el bien o el mal.

Con estas claves es posible comprender mejor la historia del niño que busca afanosamente una respuesta a su visión. No será fácil que Pío Quinto Oteca acceda. Cuando el niño se acerca a la casa del médico tradicional se oye el canto de un pájaro. (El plano sonoro no es casual, los *nasa* saben que es un mensaje de regaño por no cumplir ciertos deberes de la consulta). Pío Quinto lo reprende porque necesita chirrinche, tabaco y coca para hacer el trabajo. Por desgracia el niño es muy pobre y tiene que ingeniárselas para conseguir esos recursos. En la trama dramática, el pequeño héroe vence los obstáculos. El padre le enseña a recoger con cariño las hojas de coca, el vecino lo introduce en los oficios de la molienda de caña y en la preparación del aguardiente y la madre le ofrece unos huevos que él intercambia en la tienda por los dos tabacos que le hacen falta. Regresa a donde el mayor y después de un ritual de armonización, éste le explica el sueño: los viejitos están bravos porque los indígenas se están equivocando en su relación con los blancos. Ellos quieren robarse los tesoros que enterraron los espíritus creadores con el objetivo de enriquecerse. El viejo siente señas en su cuerpo e invita al niño a dormir con él.

Esa noche, el niño despierta sobresaltado por otra visión incomprensible: su padre está agonizando en una piedra con los ojos ensangrentados. Pío Quinto le aconseja que coja un tizón en ayunas y lo voltee para que el sueño no lo afecte. Le dice que su padre está así porque sus hijos lo han abandonado, que es su obligación ayudarlo. Pío Quinto le cuenta entonces que ha soñado con el nevado, que su espíritu es el dueño de las montañas y que los niños nunca deben olvidar que es un hermano. Se agradecen mutuamente la compañía y el aprendizaje y se despiden. Las nubes pasan por el nevado imponente y la voz del mayor anuncia el fin de la obra: *“Pensemos en la vida ancestral. Si dependemos del dinero la vida deja de ser vida. El dinero es una maldición y no es nuestro pensamiento, vino de afuera.”*

Los espíritus y los sueños, el territorio y el conocimiento van juntos, guían el comportamiento individual y colectivo del pueblo *nasa*. El desastre natural fue un aviso. La mercantilización, las amenazas internas y externas al territorio son negativas y es una necesidad vital que ese conocimiento perdure para proteger a la gente. El pensamiento tradicional entra a la política. Siempre ha estado ahí. No puede apagarse pues es la leña que aviva la lucha actual. *Ñanz* no hace otra cosa que manejar narrativamente estos códigos. Al buscar un lenguaje propio ha encontrado una manera *nasa* de contar. No le interesa explicar sino expresar esas convicciones culturales, validando el pensamiento de estos hombre y mujeres que quieren vivir así, y que han dicho en otro momento: *“Mientras no perdamos nuestro pensamiento, mientras nuestro corazón esté vivo, los sueños tendrán significado para nosotros.”*

Notas

1. Este apartado se apoya en la investigación realizada en 2009 por Camilo Aguilera Toro sobre el Tejido de Comunicación de la ACIN, auspiciada por Plan Audiovisual Nacional del Ministerio de Cultura (Observatorios Audiovisuales, *Proyecto de investigación Experiencias de apropiación colectiva de tecnologías audiovisuales en Cauca, Nariño y Valle del Cauca*). Los resultados de la investigación fueron publicados en el libro de Gerylee Polanco y Camilo Aguilera (2011).
2. Entrevista de Camilo Aguilera a Mauricio Acosta, director y editor responsable de los principales documentales del Tejido.
3. La antropóloga Joanne Rappaport ha señalado cómo, a lo largo de la historia caucana, los imaginarios de frontera se han construido mediante la estereotipación de una presunta ferocidad *nasa* (Rappaport, 2000).
4. La expresión proviene de William Guynn (*A Cinema of Non-fiction*) y es analizada por Michael Renov para ejemplificar las relaciones del criticismo documental con la teoría psicoanalítica. La capacidad de la no ficción para producir “disgusto fílmico” en los espectadores –desvirtuando los efectos placenteros que se le siguen adjudicando al aparato cinemático– proviene del descubrimiento de que esa tragedia real es ingobernable (se refiere al Holocausto judío) y, por lo tanto, obliga al ego a establecer mecanismos de defensa. (Renov, 2002:42).
5. El guión y la edición estuvieron a cargo del dirigente *nasa* Inocencio Ramos y del cineasta bogotano Carlos Gómez, integrantes de la Fundación Cinemanga. El video dura 19 minutos y fue realizado en 2009.
6. Advertida por Susan Sontag de que hay que confiar menos en la memoria y más en las operaciones intelectuales, Sarlo en el libro citado ilumina teóricamente la experiencia traumática, desnudando que en la retórica testimonial, recordar no es comprender.

7. Rappaport ha mostrado como la oralidad y la escritura en la “era electrónica” mantienen una preponderancia en las formas de construcción y trasmisión del pensamiento histórico del pueblo nasa, proclive al control y la experimentación de medios de comunicación (2000:53-55).

8. No sé si siempre han estado allí o fueron expuestas con ocasión de un foro nacional de comunicación a finales de noviembre de 2012. Poco importa aclararlo. Los retablos con esas imágenes fotográficas existen y es trágico pensar que puedan aumentar con el paso del tiempo.

9. Véase el trabajo de David M. J. Wood (2012: 28-41).

10. Véase Francisco Javier Gómez, Roberto Arnau y Cristina González (2011: 235 y ss).

11. Christian Gros ha examinado en profundidad las relaciones del movimiento indígena caucano con las corrientes clericales del catolicismo y el protestantismo, en particular las que cruzan etnicidad y adhesión religiosa. (1998: 127-168).

12. Las referencias históricas que sirven de soporte al análisis cinematográfico provienen del libro citado de Rappaport (2000).

13. El video fue realizado por los integrantes del colectivo: Geodiel Chindicué, Gisela Finscué, Roseli Finscué y Pío Quinto Oteca, indígenas *nasa*; Rossana Fuentes, indígena *kankuama*; Carlos Gómez y Rosaura Villanueva, bogotanos; y Naomi Mizoguchi, japonesa. La obra ganó la mención a mejor actor indígena y el premio a mejor ficción en el *XI Festival internacional de cine y video de los pueblos indígenas: Por la vida, imágenes de resistencia*. CLACPI, Bogotá, 23 al 30 de septiembre de 2012.

14. El género de docuficción ha sido una de las convenciones narrativas más extendidas en la producción audiovisual indígena latinoamericana, así por ejemplo en Bolivia (*Sirionó*), Brasil (*Mujeres guerreras*) y Venezuela (*Tatuushi, abuelo*) que ganaron distinciones en el Premio Anaconda, *La imagen de todos los pueblos*, 2011.

Por su parte, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* de Martha Rodríguez y Jorge Silva (1974-1980) es un referente obligado de la docuficción indígena caucana, aunque los autores de *Jiisa Weçe* no se sientan herederos.

15. El libreto de estas escenas fue construido a partir de una entrevista histórica a Quintín Lame hecha por un periodista de El Espectador (información personal de Rosaura Villanueva).

16. En su célebre texto *Lo obvio y lo obtuso: retóricas de la imagen*, Barthes, al analizar la publicidad de un producto de la firma Panzani, señalaba que el tomate en su valor denotado significa tomate, en su valor connotado significa italianidad. Al lado de un pimiento y una verdura, el tomate completará, por redundancia, la cadena de significados para simbolizar el tricolor amarillo, verde y rojo de la bandera italiana.

17. Comunicación personal de Geodiel Chindicué, octubre de 2012.

18. Christian Hansen, Catherine Needham y Bill Nichols han planteado agudamente este parentesco, al señalar que tanto la etnografía como la pornografía comparten un discurso de dominio y representan impulsos derivados del deseo: el deseo de saber y poseer, de “saber” poseyendo y de poseer sabiendo. En la pornografía, la subjetividad masculina asume la tarea de representar la subjetividad femenina; en la etnografía “nuestra” cultura asume la tarea de representar otra. “Pornografía, etnografía y los discursos de poder” (Nichols, 1997: 257-287).

19. Durante el montaje del documental *Crónica de un baile de Muñeco* (Pablo Mora, 2001), un ritual amazónico de máscaras y danzas sobre el origen sagrado de los animales, el chamán y el cantor (coautores del documental) se opusieron radicalmente a la inclusión de textos o voces explicativas. Para ellos, se trataba de un documento-memoria de las secuencias rituales con fines pedagógicos internos. A nadie de la comunidad se le iba a ocurrir reclamar por su significado. Este significado preexiste, no se ha perdido. En definitiva, en la versión indígena la redundancia de voces y textos se proscribió.

20. Estos colaboradores asumieron cargos de dirección (Jean Nilton Campo), guión (Guillermo Berón), cámara (Jimmy Pinzón) y musicalización (Felipe Vivas). En cargos indígenas estuvieron Manuel Sisco como asesor temático y Adonías Perdomo en voz y traducción del *nasa yuwe*. Desconocemos los pormenores de la realización y cómo se dio el proceso de toma de decisiones sobre contenido y forma. Suponemos que la formación universitaria de Jean Milton como antropólogo permeó el relato audiovisual.

21. Digo improvisado porque a Geodiel, comunero nasa del resguardo de Huila, le tocó por la fuerza de esta circunstancia coger por primera vez una cámara. El valioso y trágico archivo sirvió de base, años después, para la creación de *Ñanz*.

22. No hay naturalidad pues el texto oral fue construido después de los registros, cuando la línea documental fue editada. Geodiel ha señalado que en su interpretación pesó mucho la idea de reforzar el acento local del *nasa yuwe* huileño, de donde es originario, para no perder “la esencia” y no traicionar a sus propias audiencias. Como observadores distantes este matiz se nos escapa por completo (Geodiel Chindicué, comunicación personal, septiembre de 2012).

23. Tomado del documental de Xavi Hurtado *Pitx'i* (Acompañante), producido en 2010 por el Cric y la Generalitat de Cataluña, como parte de las actividades del Centro Indígena de Investigaciones Interculturales de Tierradentro.

Bibliografía

Agier, Michel

2000. **“La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas”**. *Revista Colombiana de Antropología* Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Volumen 36, pp.6-19. Bogotá, Colombia.

Barth, Frederick.

1976. **Los grupos étnicos y sus fronteras: La organización social de las diferencias culturales**. Fondo de Cultura Económica, México

Polanco, Gerylee y Camilo Aguilera.

2011. **Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano**. Editorial de la Universidad del Valle, Colección Ciencias Sociales, Cali.

Gómez, Francisco, Javier Roberto Arnau y Cristina González
2011 **“Los cines emergentes y las disonancias entre acción política y elección estética en el cine latinoamericano”**. *Comunicación y Medios*. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. No. 24, 227-243. Chile.

Gros, Christian.

1997. **Indigenismo y etnicidad: el desafío neoliberal.** En *Antropología en la modernidad. Uribe y Restrepo (Ed.)* Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Gros, Christian.

1998. **Políticas de la etnicidad.** Instituto Colombiano de Antropología. Bogotá.

Nichols, Bill

1997. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.** Paidós. Barcelona.

Gubern, Roman.

1987. **La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea.** Gustavo Gili. Barcelona.

Gruzinski, Serge.

1994. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”.** Fondo de Cultura Económica. México.

Rappaport, Joanne

2000. **La política de la memoria: interpretación indígena de la historia en los Andes colombianos.** Editorial Universidad del Cauca, Popayán.

Ramos, Ramón.

1986 **“Maurice Holbwachs y la memoria colectiva”.** *Revista de Occidente.* No. 100, pp. 63-81. España

Wood, David M. J.

2012, **Martha Rodríguez, testigo audiovisual de un etnocidio.** En *Cuadernos de cine colombiano, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento.* No 17A, Nueva Época, Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de las Artes, Bogotá.

Renov, Michael.

2002. **“La verdad acerca de la no ficción”.** En *Una memoria obstinada: en torno al documental.* Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Serie Pensamiento Audiovisual, No. 1, Cali.

Renov, Michael.

2010. Discursos históricos de lo inimaginable: The Maelstrom. En *La casa abierta: el cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos.* Ocho y Medio. España

Sarlo, Beatriz.

2007. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Siglo XXI Editores. Argentina, Buenos Aires.

Jimeno, Myriam

1996. **“Juan Gregorio Palechor: tierra, identidad y recreación étnica”**. En *Journal of Latin American Anthropology*, vol 1, no. 2

Tarkovski, Andrei.

1991. **Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine**. Ediciones Rialp S. A., Madrid.

Filmografía

ACIN. 2005. *Pa' poder que nos den tierra*.

ACIN. 2006. *Somos alzados en bastones de mando*.

ACIN. 2007. *País de los pueblos sin dueños*.

Cineminga. 1991. *Ñanz*.

Cineminga. 2010. *Jiisa Weçe. Raíz de conocimiento*.

Tarkovski, Andrei. 1986, *El sacrificio*.

Mora, Pablo. 2001. *Crónica de un baile de Muñeco*.

Rodríguez, Martha y Jorge Silva. 1974-1980. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*.